Rok I. Lwów, 1. Marca 1919. Nr. 11.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI 1. i 15. KAŻDEGO MIESIĄCA.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
LWÓW: G. Seyfartha Magazyn nut. Akademicka 6.
WARSZAWA: F. Hoesick, Senatorska 22.
POZNAŃ: M. Niemierkiewicz, Pl. Wilhelmowski 3.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 40·—	Marek . . 24·—
Półrocznie:	K . . 20·—	Marek . . 12·—
Kwartalnie:	K . . 10·—	Marek . . 6·—

O BALLADACH STANISŁAWA MONIUSZKI

do słów Mickiewicza.

Wśród wielkiej liczby pieśni Stanisława Moniuszki odrębne miejsce zajmują ballady, wszystkie — z wyjątkiem dwu [1]) — do słów Adama Mickiewicza. Moniuszko, który jeszcze przed wyjazdem do Berlina (1837) napisał trzy pieśni do słów Mickiewicza (Sen, Niepewność, Do D. D.[2]), który później skomponował muzykę do całego szeregu jego sonetów [3]), a w różnych czasach opracowywał i osobno wydawał liryczne ustępy z „Dziadów“[4]), zanim stworzył „Widma“ — przez całe życie znajdował niewątpliwie podnietę twórczą w dziełach Mickiewicza. Nie dziw więc, że i ballady pociągnęły go ku sobie: pierwiastek ich liryczny i epiczny podniecał Moniuszkę-pieśniarza, pierwiastek dramatyczny Moniuszkę-kompozytora dzieł scenicznych.

Na ballady Moniuszki zwrócił w r. 1907 szczególną uwagę Zdzisław Jachimecki w szkicu p. t.: „Karol Loewe jako twórca muzyki do ballad A. Mickiewicza“ [5]), porównując w szkicu tym „Czaty“ Moniuszki z „Czatami“ Loewego. Prócz „Czatów“ [6]) stworzył Moniuszko muzykę do następujących ballad Mickiewicza: Świtezianka [7]), Rybka [8]), Powrót Taty [9]), Pani Twardowska [10]) i Trzech Budrysów [11]).

Najważniejsze wiadomości z historji ballady, jak i charakterystyka jej pod względem formalnym, niech nam posłużą za przygotowanie do poznania i oceny ballad Moniuszki.

---

[1]) Książę Magnus i Trolla. Ballada szwedzka, tłóm. L. Siemieńskiego i Magda Karczmarka, Ballada. (Śpiewnik domowy 2.) Por. Aleksander Walicki: Stanisław Moniuszko. Warszawa 1873. Str. 121, 122.

[2]) Trzy śpiewy z muzyką Stanisława Moniuszki. Drei Gedichte von A. Mickiewicz in Musik gesetzt von S. Moniuszko. Berlin, Ed. Bote & Bock (z tekstem polskim i niemieckim). Por. też: A. Poliński: Moniuszko. Kijów 1914. Str. 17.

[3]) Sonety Krymskie: Cisza morska, Żegluga, Burza, Bakczysaraj, Bakczysaraj w nocy, Czatyrdah, Pielgrzym, Ajudah.

[4]) Naprzód ciebie wspomina, Śpiewnik dom. 3., Tu niegdyś w wiosny poranki, Śpiewnik dom. 4., Na głowie ma kraśny wianek, Śpiewnik dom. 5. (por. Walicki, str. 112) i Pieśń pustelnika, Śpiewnik dom. 7. (por. Władysław Wszelaczyński: Adam Mickiewicz w muzyce. Lwów 1890).

[5]) Pamiętnik Literacki, VI. str. 77—80.

[6]) [8]) [9]) Śpiewnik dom. 6.

[7]) Śpiewnik dom. 1.

[10]) Ballada na sola, chór i orkiestrę, niewydana.

[11]) Ed. Bote & Bock, Berlin, z tekstem polskim i niemieckim.

Twórcą ballady, jako osobnego rodzaju pieśni, jest Karol Loewe (1796—1869), współczesny Schubertowi, który również całym szeregiem nieśmiertelnych swych pieśni (n. p. Erlkonig) torował drogi nowej tej formie. Jako bezpośredni poprzednik Loewego na polu twórczości w zakresie formy ballady występuje Jan Rudolf Zumsteeg (1760—1802), jakkolwiek źródeł tej formy szukać można już w kantatach 17-go wieku, które — jako forma poetycka — łączyły elementy epiczne, dramatyczne i liryczne, jako forma muzyczna zaś wiązały z sobą szereg różnych ustępów melodyjnych.

Z chwilą, kiedy ballada rozwinęła się jako forma poetycka (Bürger: Lenore, 1773) usiłowali różni pomniejsi kompozytorowie stworzyć odpowiadającą jej formę muzyczną. To też pierwsza ballada niemiecka doznała kilku różnych opracowań.

Jednakowoż ani opracowanie w formie pieśni zwrotkowej (Johann Philipp Kirnberger 1731 do 1783) ani opracowanie każdej zwrotki z osobna i powtarzanie tej samej melodji przy powrocie tego samego tekstu (Johann André 1741—1799) — nie było równoważnikiem muzycznym tej nowej formy poetyckiej.

Z powodu wspomnianej już różnorodności pierwiastków poetyckich ballady, nie była dla niej odpowiednia forma pieśni zwrotkowej. Zdrowy zmysł muzyczny odczuwa niedorzeczność, tkwiącą w usiłowaniu złączenia z jedną i tą samą melodją różnych zwrotek tekstu: raz lirycznych, to znów pełnych epickiego spokoju lub dramatycznego napięcia, zwłaszcza, że zwrotek tych jest w balladzie zazwyczaj bardzo wiele. Łączenie zaś tylko różnych ustępów melodyjnych, zależnych od zmian tekstu, tworzyło formę, której brak było jednolitości organicznej.

Dopiero Loewemu udało się osiągnąć tę jednolitość, mimo różnorodności elementów składowych, a to dzięki zachowaniu jednego, charakterystycznego motywu zasadniczego, który ulega zmianom zależnie od zmian sytuacji i nastroju poetyckiego. Zasada motywów charakterystycznych, którą przyjął Loewe, jest tą samą zasadą, jaka wyłoniła się już w operach Webera, a znalazła świadome w całej pełni zastosowanie w dziełach Hektora Berlioza (*idée fixe*) i Ryszarda Wagnera (*Leitmotiv*). Poza tem przedstawia ballada Loewego typ pieśni swobodnej, charakterystycznej: jest pieśnią deklamacyjną[1]) w przeciwstawieniu do pieśni zwrotkowej.

W pieśni zwrotkowej punkt ciężkości leży w partji wokalnej, a rola fortepianu ogranicza się do harmonizacji melodji. W pieśni deklamacyjnej natomiast przenosi się punkt ciężkości na partję fortepjanową, gdyż zadaniem jej jest wydobycie nastroju poetyckiego. Harmonika, rytmika, charakterystyczne figuracje — oto środki, jakimi cel ten kompozytor osiąga. Nadto — zaopatrzenie pieśni wstępem, który zazwyczaj już środkami wymienionymi nastrój przygotowuje (n. p. Erlkonig Schuberta), powtarzanie pewnych ustępów, jako refreny (n. p. Gretchen am Spinnrade Schuberta), w celu spotęgowania i utrwalenia nastroju — nie mniej ważne mają znaczenie w programowym akompaniamencie pieśni deklamacyjnej.

Ballada, jako forma poetycka, ma budowę zwrotkową; zwrotka obejmuje zazwyczaj cztery wiersze, nie tylko rymowane, lecz posiadające także swój rytm, dzięki zachowaniu pewnej, stale się powtarzającej, liczby stóp. Zwrotka odpowiada okresowi muzycznemu (8 taktów), wiersz — frazie (2 takty). Stopa wypełnia takt, względnie — przy takcie złożonym — dwie stopy mieszczą się w jednym takcie.

Dla poznania techniki kompozytorskiej Moniuszki w zakresie formy ballady poddamy szczegółowej analizie jego „Świteziankę", jako balladę najbardziej znaną.

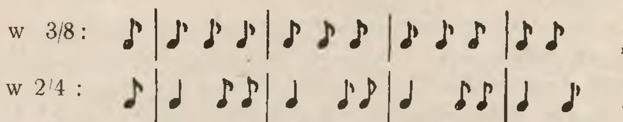
Ballada Mickiewicza składa się z 38 zwrotek, obejmujących po 4 wiersze. Jakkolwiek cała ballada ma wiersze 4-stopowe i 3-stopowe, widzimy, że kompozytor obiera takty nieparzyste złożone: 6/4, 6/8, 12/8 i takt cały, a więc parzysty. Miara wiersza bowiem nie oznacza w zasadzie miary taktu. Stopę n. p. dwuzgłoskową można równie dobrze wyrazić

w 3/8: ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ♪ | ♩ ,

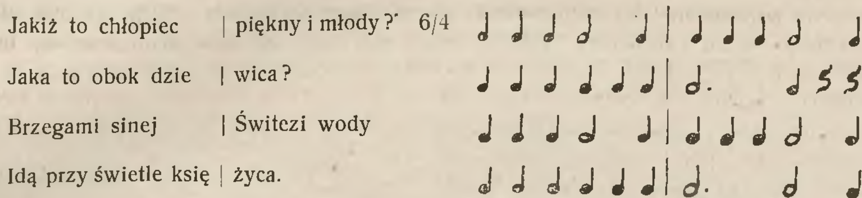
jak w 2/4: ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ,

[1]) Terminu „pieśń deklamacyjna" na wyrażenie pojęcia pieśni, zwanej przez Niemców „das durchkomponierte Lied", używam zgodnie z terminologją Reissa. Por. Dr. Józef Reiss: Formy muzyczne. Lipsk 1917. Breitkopf & Härtel.

trzygłoskową zaś n. p.



W takcie 6/4, w którym Moniuszko rozpoczyna „Świteziankę“, 4-stopowy wiersz pierwszy i trzeci zajmuje po 2 takty, 3-stopowy zaś wiersz drugi i czwarty po 1½ taktu: pozostałą połowę dla uzupełnienia grupy 4-taktowej wypełniają pauzy, względnie następuje rozszerzenie tej połowy na cały takt przez powiększenie rytmicznych wartości. Zgodnie z tem, co zaznaczyliśmy powyżej, zwrotce odpowiada okres 8-taktowy. Pierwsza zwrotka „Świtezianki“ unaoczni ten proces opracowania pod względem metryczno-rytmicznym.



Jak na tym przykładzie widać, 4- i 3-stopowy wiersz powtarzają się na przemian, jednakowoż położenie akcentów w pierwszym i trzecim 4-stopowym wierszu jest różne: rytmika muzyczna staje tu w konflikcie z rytmiką poetycką. Nikt przecie nie będzie akcentował „brze'gami“, ani „Świ'tezi“, lecz „brzega'mi“ i „Świte'zi“. Wiersz trzeci zatem powinien zacząć się na słabej części poprzedniego taktu. Kompozytor jednak chciał widzieć dla pierwszej 4-taktowej grupy zupełny odpowiednik w grupie drugiej, tworzącej z nią okres 8-taktowy: dla względów przeto czysto muzycznej natury naruszył zasady poprawnej prozodji. Błąd, jaki przez to popełnił, jest zresztą bardzo pospolity; w samej „Świteziance“ znajdziemy podobnych błędów bardzo wiele, nie mówiąc o innych kompozycjach. Gdyby melodja przy tych zgłoskach postępowała w górę, wówczas miałyby one swój odpowiedni akcent nawet na słabej części taktu; ponieważ jednak melodja pozostaje na jednym tonie, przeto i akcent pozostaje fałszywy.

„Świtezianka“ Moniuszki da się podzielić na 6 ustępów, z których każdy tworzy dla siebie zamkniętą w sobie całość. Między tymi ustępami zjawiają się, jakby intermezza, recitativa, oddające epickie momenty tekstu. Wspólną cechą tych intermezzów jest oddanie głównej roli recytującemu głosowi, a zredukowanie roli akompaniamentu do wytrzymanych akordów, znaczących pochód harmonji. Oczywiście trudno orzec, czy Moniuszko, oddając ustępy epickie tekstu zapomocą recitatiwu, działał intuicyjnie, czy też z pełną świadomością i celowością artystyczną. W każdym razie mamy w tem dowód, że zdawał sobie sprawę z roli, jaką odgrywa muzyka w swem współdziałaniu z poezją. Rola ta jest dwojaka: po pierwsze, muzyka wyraża bezpośrednio uczucia w sposób doskonalszy, niż może to uczynić poezja, która musi posługiwać się słowami; po wtóre, zapomocą malarstwa tonów stwarza nastrój, towarzyszący pewnym zjawiskom, opisywanym przez poezję.

Trzy pierwsze zwrotki ballady tworzą wstęp. Znamienna rytmika basu 6/4: melodja recytująca na jednym tonie z nieznacznymi tylko odchyleniami: oto materjał, z którego w dalszym ciągu korzysta kompozytor. Recitativ (zwrotka 4-ta) jest intermezzem między wstępem, a drugą częścią ballady. Część ta obejmuje rozmowę strzelca i dziewczyny aż do słów jej:

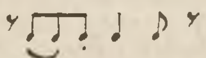
„Bo kto przysięgę naruszy,
„Ach biada jemu, za życia biada!
„I biada jego złej duszy!“

Akompaniament tego ustępu, częścią akordowy, częścią figuracyjny, utrzymany jest w ruchu triolowym. Zręcznie używa kompozytor przy słowach dziewczyny:

„Słowicze wdzięki w mężczyzny głosie,
„A w sercu lisie zamiary“

melodji ze słów strzelca, jako kontrapunktu: zaznacza tym kontrapunktem, że słowa strzelca głęboko utkwiły w pamięci dziewczyny. Ustęp ten kończy się, jak wspomnieliśmy, zapowiedzią dziewczyny: „Ach, biada jemu..“, przyczem melodja w swem czterokrotnem powtórzeniu jednego tonu i w kroku oktawowym w dół ma istotnie charakter nieubłaganej groźby.

T r z e c i ustęp od słów: „To mówiąc dziewka...“ aż do zwrotki 18-tej włącznie, wprowadza nowe środki charakterystyki muzycznej. Przy słowach: „Wtem wiatr zaszumiał“ odzywa się w basie tremolo, illustrujące powiew wiatru, w melodji zaś częste pauzy uwydatniają niepokój, jaki ogarnąć musiał strzelca na widok niespodziewanego wzburzenia się jeziora. Stopniowe *crescendo* osiąga swe maximum przy słowach „pękają tonie“, a niemało też przyczynia się tu do spotęgowania siły wyrazu — harmonika. Na słowie „tonie“ kończy ustęp ten akordem VII^{6}_{5} dominanty D-dur, po którym następuje fermata. Jest to pierwszy punkt kulminacyjny ballady. W najbliższej zwrotce ukazuje się w akompaniamencie nowy motyw:



Jego melodyka i rytmika jest materjałem, z którego buduje się c z w a r t a część ballady.

Cytowany motyw zjawia się obecnie w takcie 6/8. Cała ta część ma charakter jakby barkarolli, a suggeruje swą rytmiką obraz spokojnego jeziora i pląsającej po niem, powiewnej świtezianki. Jest to chyba najlepszy ustęp z całej ballady. Następuje po nim znów krótkie intermezzo, aż do słów „I skoczne okręgi toczy“, które jednakowoż nie tylko ze względu na sytuację, lecz także ze względów muzycznych (jednorodność melodyjna i rytmiczna) uznać się musi za integralną część poprzedzającego ustępu. Chromatyczne przejście prowadzi nas do p i ą t e j części ballady.

Słowom:

„Wtem wietrzyk świsnął, obłoczek pryska,
„Co ją w łudzącym krył blasku....“

towarzyszą szesnastkowe figury w basie, malujące zaniepokojenie strzelca i wywołujące niepokój siłą kontrastu z ustępem poprzednim, pełnym spokojnej, lekkomyślnej radości. W 4 taktach instrumentalnych, kończących akordem IV^{6}_{5} w c-moll, znów odzywa się motyw wstępu (obecnie w 6/8):

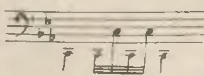


. Przygotowuje on następujący recitativ:

„Poznaje strzelec dziewczynę z blizka!
„Ach, to dziewczyna z pod lasku!“

który kończy na dominancie w c-moll. Fermata i pauza, następująca po tym akordzie, potęguje wyraz przerażenia i zdumienia strzelca. Jest to drugi punkt kulminacyjny ballady.

W c-moll głucho odzywają się teraz słowa dziewczyny: „A gdzie przysięga“, a towarzysząca im figura basu:



wywołuje w nas prawie drżenie, to drżenie lęku, jakie musiało ogarnąć strzelca, kiedy zrozumiał podstęp dziewczyny.

Po przekleństwie Świtezianki następuje znów jakby intermezzo przy słowach: „Słysząc to strzelec...“, w którem dokonywa się modulacja do pierwotnej tonacji t. j. h-moll i pierwotnego taktu 6/4. Rozpoczyna się część s z ó s t a, zakończenie ballady. W basie znów odzywa się motyw wstępu, który kilkakrotnie w ciągu ballady powracał, a jednostajny szesnastkowy ruch akompaniamentu maluje szum wichru i burzę fal jeziora. Melodja recytuje przeważnie na jednym tonie, z nieznacznemi tylko odchyleniami, jak we wstępie, zamykając w jednolite ramy całą kompozycję.

Porównując Świteziankę Moniuszki z Świtezianką Loewego, widzimy pewne podobieństwa, które mogą uzasadnić przypuszczenie, że Moniuszko znał kompozycję Loewego. Są to, n. p. takt trzyczęściowy złożony, rytmika:



, te same proste środki malarsko-muzyczne, illustrujące szum wiatru i wody, powtarzanie melodji na jednym tonie i prowadzenie jej w ten sposób chromatycznie i t. d. Wszystkie

te szczegóły jednakże nie niwelują różnic między kompozycją Moniuszki i Loewego, nie możnaby tu — jak wyraził się Jachimecki o „Czatach" obu kompozytorów — „na muzyce Loewego położyć nazwisko polskiego kompozytora, a na balladzie Moniuszki — Loewego"[1]).

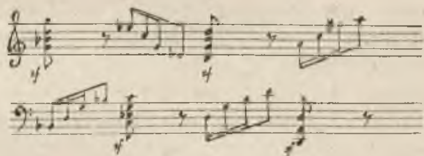
Ogólnie charakteryzując, można powiedzieć, że ballada Loewego odznacza się większą jednolitością formy, niż ballada Moniuszki. Ta jednak, dzięki większemu bogactwu melodyki, rytmiki i harmoniki, lepiej oddaje ów nieuchwytny nastrój, właściwy romantycznej poezji.

To samo możnaby zauważyć o drugiej balladzie Moniuszki, mającej podobny charakter, t. j. o „Rybce". Moniuszko daje tu odpowiedni wyraz poetyckiej treści i nastrojowi Mickiewiczowskiej ballady.

W opracowaniu muzycznem Rybki dadzą się wykryć analogje z opracowaniem Świtezianki. Wypływają one oczywiście z poetyckiego pokrewieństwa obu ballad. Te same proste środki malarstwa tonów, to samo stosowanie harmonji dla uplastycznienia pewnych określonych uczuć (n. p przy rozpaczliwych słowach dziewczyny „ach moje dziecię" : akord VII^{4}_{3}), intermezza recytujące, instrumentalny wstęp i zakończenie, zbudowane z tego samego materjału motywicznego i t. d.

Tym dwom balladom, które mają prawdziwie romantyczny charakter, przeciwstawiają się trzy pozostałe[2]): Czaty, Trzech Budrysów i Powrót Taty. Sytuacja, nastrój, wreszcie mniejsze rozmiary każdej z tych ballad, sprawiły, że w budowie są one bardziej zwarte, niż dwie poprzednie. W szczególności daje się to spostrzedz w „Czatach", które odznaczają się dosadnością charakterystyki.

Zależnie od treści tych ballad, mniej sposobności miał tu kompozytor do stosowania środków malarstwa muzycznego; nie zaniedbał jednakowoż nadarzających się momentów, by środków tych w odpowiedni sposób użyć. Jak zwykle, są one bardzo proste, a w „Powrocie Taty" n. p. przy słowach „i spędza bandę precz z drogi" — triole: suggerują obraz zbójcy, wywijającego maczugą, w sposób tak plastyczny, że aż prawie — naiwny.



Jak w Świteziance i w Czatach, tak i w Trzech Budrysach można wykazać analogje między kompozycją Moniuszki i Loewego. Nie ujmuje to jednak bynajmniej Moniuszce, ani nie zmniejsza jego wartości, jako kompozytora narodowego. Owszem, zbadanie wpływów niemieckich na twórczość Moniuszki, jest koniecznym warunkiem do określenia stanowiska, jakie kompozytorowi naszemu przyznać należy w muzyce europejskiej. Wiadomo, że Moniuszko kształcił się w Berlinie i „wysoce cenił znajomość muzyki u Niemców", jak wspomina w listach żona kompozytora[3]) wiadomo również, że obok niemieckich włoskie wpływy, zwłaszcza na operę jego, były znaczne. Mimo tych wpływów, zachował swój własny, rodzimy charakter, w czem tkwi niezaprzeczenie wartość jego talentu. Że talent ten nie tworzył dla wielkiego i szerokiego świata, to już właściwość natury Moniuszki, który rozgłosu nie pragnął. Wszak zbiory pieśni swych, w których mieszczą się również ballady, nazwał Śpiewnikiem „domowym", a według słów pani Moniuszkowej „jak był z czego kontent, nie pokazywał tego nikomu do aprobaty, póki sam nie zanucił dla swoich domowych; a jeżeli ja albo które z dzieci zaaprobowało, był już zadowolony i na czysto przepisywał, a obcym już z pewnością nie zmienił" [4]).

Biorąc momenty te pod uwagę, będzie można znaleźć właściwy kąt widzenia dla oceny twórczości Moniuszki, nie tylko w zakresie pewnej formy, n. p. ballady, lecz także wogóle. Stawianie go na równi z Szopenem jest tylko dowodem braku znajomości dzieł obu kompozytorów i braku odczucia ich odrębnych światów; z drugiej strony — zupełne lekceważenie Moniuszki tego samego dowodzi. Aby wydać sąd bezstronny, dobrze byłoby pamiętać, że i w literaturze naszej obok Słowackiego mamy Pola i Syrokomlę.

Dr. Bronisława Wójcikówna.

---

[1]) O. c. str. 79.

[2]) Nie wydanej drukiem ballady „Pani Twardowska" nie można było w tej pracy uwzględnić. Ściśle rzecz biorąc, wychodzi ballada ta, napisana na sola, chór i orkiestrę, poza ramy niniejszych rozważań, dotyczących pieśni solowej z towarzyszeniem fortepianu.

[3]) Por. Nieznane listy Stanisława i Aleksandry Moniuszków. Przegląd muzyczny, R. VIII., zeszyt 1/2, str. 3.

[4]) Tamże, str. 4.

MUZYKA A PAŃSTWO.

II.

Izby muzyczne.

Organizacja izb muzycznych jako zrzeszeń i reprezentacji zawodowych muzyków, trudniących się zarobkowo muzyką t. j. kompozycją, nauczaniem lub piśmiennictwem (krytyka, muzykologja, historja) była w dawnej Austrji blizką urzeczywistnienia. Projekt odnośnej ustawy i rozporządzenia wykonawczego opracowany przez grono delegatów poważnych ugrupowań muzycznych monarchji został przez ministerstwo oświaty przyjęty do rozpatrzenia i przychylnie zaopiniowany. Wybuch wojny usunął ten projekt z porządku dziennego, a wynik jej uczynił go dla nas bezprzedmiotowym.

Musimy go podjąć i do zmienionych warunków przystosować...

Stworzenie izb muzycznych jest koniecznością nie cierpiącą zwłoki. — Kwestja kwalifikacji, tytulatury, koncesji szkolnych i innych, były w każdym z trzech zaborów odmiennie traktowane, na ogół nie dość ściśle określone i zależne od stosunków lokalnych. Zniesienie kordonów i idąca za tem łatwość przenoszenia się może w krótkim czasie wytworzyć w tej kwestji niemiły chaos i doprowadzić do nieporozumień i konfliktów między muzykami a władzami i publicznością. Zapobiegłoby temu utworzenie w resorcie ministerstwa kultury i sztuki zawodowych organizacji prowincjonalnych, łączących przymusowo wszystkich w okręgu danej izby stale zamieszkałych, zarobkujących muzyków bądź jako członków izby, bądź jako obowiązanych do zgłoszenia i podlegających jej kontroli. — Izby te organizowane i rządzone autonomicznie podlegałyby ministerstwu kultury i sztuki jako swej bezpośredniej przełożonej władzy i byłyby jego organami wykonawczymi w poruczonym sobie zakresie działania.

Zadaniem ich byłoby zajmowanie się wszystkiemi sprawami dotyczącemi artystycznych i gospodarczych interesów: wykonawców, nauczycieli, kompozytorów i pisarzy muzycznych; rozwój wykonawstwa i nauczania; popieranie rodzimej twórczości; przestrzeganie powagi i godności stanu pracowników muzycznych; piecza nad hygjeną zawodu: statystyka; urządzenia pensyjne i dobroczynne; pośrednictwo pracy; rozstrzyganie w pierwszej instancji sporów o prawa autorskie; załatwienie kwestji tytulatury, profesorów, dyrektorów etc.; opieka nad towarzystwami muzycznemi i wnioski na ich subwencjowanie; orzekanie w I. instancji w sprawach wszelkich koncesji muzycznych więc: szkół prywatnych, agencji koncertowych, produkcji muzycznych, składów i fabryk instrumentów muzycznych, automatów grających i t. p.

Członkami zwyczajnymi izby, mającymi prawo wyboru i wybieralności byliby muzycy, obywatele polscy, stale zamieszkali w danym okręgu. — Nieodzownem jest tu określenie pewnego minimum kwalifikacji zawodowych dla zapobieżenia majoryzacji izby przez niewykształcony proletarjat muzykancki. — O ileby mój projekt, dotyczący upaństwowienia nauczania muzyki (patrz „Gazeta muzyczna“ Nr. 9. i 10. z 15. lutego b. r.) urzeczywistnił się, sprawa byłaby rozwiązana. — Według projektu tego każdy abiturjent średniej państwowej szkoły muzycznej ma prawo być członkiem izby. — Zanimby te szkoły i matury weszły w życie, musiałaby odpowiednia ankieta z trzech zaborów, zwołana przez ministerstwo kultury i sztuki ustalić pewne normy przejściowe, obowiązujące zarówno wszystkie izby w całem państwie. — Muzycy nie posiadający żądanych kwalifikacji i cudzoziemcy podlegaliby obowiązkowi zgłoszenia, ewidencji i kontroli.

Organami izby byłyby: walne zgromadzenie członków, wydział, prezydjum i delegaci w miastach prowincjonalnych — władzą przełożoną i instancją rekursową: ministerstwo kultury i sztuki.

Fundusze wpływałyby z wkładek członków, opłat muzyków niečzłonków, taks za koncesje i pozwolenia i t. p.

Przy izbie mogłaby fungować komisja egzaminów kwalifikacyjnych dla nauczycieli prywatnych. — Abiturjent muzycznej szkoły średniej, członek izby, poddawałby się po dwuletniej n. p. praktyce nauczycielskiej egzaminowi praktycznemu i otrzymywał tytuł „docenta“; ukończony akademik warszawskiej państwowej akademji muzycznej (por. j. w.) po sześciu n. p. lub więcej latach wydatnej pracy nauczycielskiej zdawałby egzamin na podstawie którego izba przedkładałaby ministerstwu wniosek na udzielenie mu tytułu profesora. Podobne wnioski mogłaby przedkładać izba w odniesieniu do znanych i zasłużonych mu-

zyków z pominięciem formalności egzaminowania ich. Tego rodzaju normy położyłyby tamę śmiesznej tytułomanji grasującej w niektórych okolicach naszego kraju.

Kończąc ten zarys projektu zawodowej organizacji muzyków muszę jeszcze w obec zajść ostatnich miesięcy podkreślić znaczenie zarówno tej organizacji jak i upaństwowienia nauczania muzyki nietylko dla samych muzyków i ich sztuki, ale dla całego naszego bytu państwowego. — Pamiętajmy o tem jaką rolę w naszem życiu muzycznem odgrywają cudzoziemcy, obywatele państw nam wrogich. Bez usług ich nie możemy się na razie obejść, to prawda, ale miejmyż przynajmniej to ciągle na oku, żeby ich przy każdej nadarzonej sposobności z ich stanowisk rugować z całą bezwzględnością (t. j. przynajmniej taką jaką oni w obec nas stosują); zastępować ich w miarę możności siłami polskiemi, ewentualnie choćby drożej płatnymi francuzami czy włochami, a już w żadnym razie nie dopuszczać do tego na przyszłość, by nowe zastępy szpiegów i płatnych wrogów nachodziły nasz kraj; choćby to się miało stać kosztem pewnego czasowego obniżenia poziomu artystycznego n. p. produkcji orkiestralnych z braku instrumentów dętych. — Państwowe szkolnictwo muzyczne dopuszczające najszersze warstwy do studjum muzyki i izby muzyczne posiadające dokładną ewidencję osób i ich kwalifikacji oddawałyby w tej sprawie niezmiernie ważne usługi.

Stanisław Głowacki.

SPÓR RECENZENTÓW WARSZAWSKICH O PAGANINIEGO W R. 1829.

Pod tym tytułem pracę przedłożył Dr. Józef Reiss Akademji Umiejętności w Krakowie i wygłosił z niej referat na posiedzeniu dnia 10. lutego. Jest to praca źródłowa, oparta na relacjach dzienników warszawskich z r. 1829, a więc „Powszechnego Dziennika Krajowego“, „Gazety Warszawskiej“, „Gazety Polskiej“, „Gazety Korespondenta warszawskiego i zagranicznego“ i „Kurjera Warszawskiego“. Autor uwzględnił także dzienniki innych miast polskich (Poznań, Kraków, Lwów), gdyż spór o Paganiniego przeniósł się poza Warszawę. Spór ten jest nie bez znaczenia dla historji kultury w ogóle, a w szczególności dla obrazu kultury muzycznej w czasie, gdy Szopen zbliżał się do zenitu sławy; jest on nadto przyczynkiem do dziejów naszej muzyki, gdyż toczy się nietylko o Paganiniego, ale i o Karola Lipińskiego, którego jedno stronnictwo wysuwało jako rywala Paganiniego; wkońcu interesuje on ze względów literackich, gdyż czynny udział w polemice bierze Maurycy Mochnacki, ówczesny redaktor „Gazety Polskiej“.

Paganini przybył do Warszawy w czasie uroczystości koronacyjnych Mikołaja I., poprzedzony sławą swoich niesłychanych tryumfów we Włoszech, Wiedniu, Pradze i Berlinie. Równocześnie przybył z nim K. Lipiński. Po czterech koncertach Paganiniego, odbytych w ciągu tygodnia z końcem maja 1829 wystąpił Lipiński z jednym koncertem.

Z Paganinim łączyły go przyjazne stosunki: już w r. 1818 koncertowali razem w Piacenzy. Lipiński dobrze był znany Warszawie, bo przed rokiem urządził 4 koncerty, przyjęte entuzjastycznie.

Hasło walki dziennikarskiej w 1829 r. rzucił artykuł „Powszechnego Dziennika Krajowego“, podpisany inicjałami L. S. Pod tym kryptogramem ukrywał się niezawodnie znany ówczesny literat, podróżnik i niezły skrzypek Krystyn Lach-Szyrma, autor wspomnień z podróży p. t. „Anglja i Szkocja“. Artykuł ten przyznawał wyższość Lipińskiemu i poddawał ostrej krytyce technikę gry i kompozycje Paganiniego. Ostateczny wniosek, wysnuty z porównania obydwóch skrzypków był ten, że Lipiński może uchodzić za klasyka, zaś Paganini jest typem romantyka. Stronę Paganiniego wziął w odpowiedzi na to niejaki p. *J. K.* w „Gazecie Warszawskiej“, lecz okazał się zbyt słabym rzecznikiem jego sprawy zarówno w argumentacji, jak w metodzie polemiki. To też cała walka dalsza jest jedynie znęcaniem się nad tym niepowołanym obrońcą Paganiniego; polemika uderza często w ton sarkastyczny, a nawet osobisty; nielitościwie obszedł się z recenzentem „Gazety Warszawskiej“ zwłaszcza M. Mochnacki, sam doskonały muzyk, wykazawszy mu nie tylko brak wiedzy fachowej, ale głównie błędy logiczne w argumentacji i usterki językowe.

Reszta dzienników oświadczyła się wprawdzie za Paganinim, lecz literacka wartość ich artykułów była tak słaba, że artykuły te nie zaważyły na szali polemiki. Natomiast artykuł Lacha-Szyrmy odbił się wszędzie dalekiem

echem; przedrukowała go nawet „Berliner Vossische-Zeitung“ i „Wiener Theater-Zeitung“. Rzecz charakterystyczna, że wszystkie artykuły pisali nie stali recenzenci dzienników, lecz były to artykuły „nadsyłane“. Polemika pochłaniała przez dwa miesiące niemal aż do wyjazdu Paganiniego (w lipcu) uwagę wszystkich; wobec niej ustępowały inne sprawy na drugi plan; wszakże Mochnacki poświęcił jej m. i. cały numer „Gazety Polskiej“.

Paginini nie brał osobistego udziału w sporze; poparty przez rektora Konserwatorjum Elsnera i Karola Kurpińskiego dał wśród sporu jeszcze 6 koncertów z niesłabnącem powodzeniem, Lipiński zaś, podejrzywany niesłusznie o autorstwo artykułu przeciw Paganiniemu, opuścił Warszawę wkrótce po swoim jedynym koncercie.

Praca Dra Reissa ukaże się niebawem drukiem we wydawnictwach Wydziału filolog. Akademji Umiejętności.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Opera lwowska wystawiwszy w ostatnich tygodniach „Pajace“, „Trubadura“ i „Rigoletto“, daje obecnie „Cyrulika“, po którym nastąpi „Hrabina“ Moniuszki przygotowywana już od dłuższego czasu. Obsada będzie następująca: Hrabina — p. Brzeska, Bronia — p. Hodakowska, Kazimierz — p. Łowczyński, Chorąży — p. Mossoczy, Podczasyc — p. Folański, Dzidzi p. Horoszyński, syreny panie Lipowska, Hierowska i Smiglewska. Nadto w scenie produkcji wokalnej u Hrabiny w II. akcie da się słyszeć w roli Prymadony opery warszawskiej — p. Choynowska, która odspiewa oryginalną Moniuszkowską „arję włoską“, a nadto inną rzecz ówczesną jako wkładkę. „Hrabinę“ przygotowuje dyrekcja w celu utworzenia całości jubileuszowego tygodnia poświęconego Moniuszce.

Z zagranicy żadne wiadomości nie przychodzą. Przerwana komunikacja uniemożliwia nawet zaopatrywanie się w najniezbędniejszy materjał nutowy.

W Warszawie, jak się dowiadujemy (z „Przeglądu muzycznego“) życie muzyczne w wyższem tego słowa znaczeniu skupia się ciągle jak dotąd w Filharmonji. Tu w kilku koncertach słyszeć było można w miesiącu lutym utwory symfoniczne Karłowicza i Różyckiego („Odwieczne pieśni“ i „Stańczyk“) a nadto Beethovena (III. i IV. Symfonja, I. Koncert, arja „Ah perfido“) Czajkowskiego (Symfonja patetyczna) Skrjabina i Rachmaninowa. Jako kapelmistrze zbierali laury pp. Dołżycki, Birnbaum i Młynarski, a jako soliści śpiewaczki panie Lewicka i Trompczyńska, skrzypek p. Barcewicz i pianiści pp. Melcer, Smidowicz i p. Kaczorówna.

Robert Perutz znany zaszczytnie wirtuoz skrzypcowy bawi obecnie naprzemian w Galicji zachodniej i w Królestwie. W dwu miesiącach ubiegłych dał szereg koncertów w Jarosławiu, Rzeszowie, Tarnowie, Bochni, Sanoku, N. Sączu, Zakopanem (dwukrotnie), w Częstochowie, Sosnowcu, Kaliszu, Łodzi i Lublinie. Towarzyszy mu śpiewaczka p. Ottówna i jako akompaniatorka pani Beatricza Perutzowa. Artysta wykonywa program złożony z utworów Wieniawskiego, Händla, Corellego, Nardiniego i i. Powodzenie sprzyja mu wszędzie jak najlepsze.

Dr. T. Lierhammer, rodak nasz mieszkający jak wiadomo w Wiedniu, wystąpił tamże z nowym wieczorem pieśni. Prasa wychwala go jednogłośnie w najżywszych wyrazach. Krytyk „N. Pressy“ mówi o „niezwykłym hołdzie“ złożonym wytwornemu artyście przez publiczność, „Fremdenblatt“ o pięknym i czystym dźwięku głosu koncertanta, a wychwala z entuzjazmem inteligentny i wyrazisty wykon jego. Inne recenzje stwierdzają burzliwe owacje po wykonaniu ośmiu pieśni różnych kompozytorów, z których każdą musiał powtórzyć. Wszystkie zaś nazywają sympatycznego naszego śpiewaka mistrzem sztuki śpiewackiej i przyznają mu imię jednego z najznakomitszych pedagogów w Wiedniu.

W Rydze otwarto operę łotyską, której kierownictwo złożono w ręce kompozytora prof. Wihtola.

NEKROLOGJA.

Podczas wojny zmarł między innemi osobistościami świata muzycznego także i znany teoretyk Iwan Knorr autor dobrego dziełka o fudze. Urodzony w roku 1853 w Prusach Zachodnich był uczniem Richtera i Reineckego, poczem przez dłuższy czas przebywał w Charkowie, a następnie otrzymał stanowisko w Frankfurcie, początkowo jako profesor a w końcu jako kierownik tamtejszego konserwatorjum. Pozostawił prócz teoretycznych prac także i kilka oper. Zmarł w Frankfurcie.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.